anuário antropológico
v. 46 • n. 1 • janeiro-abril • 2021.1

Dos museus e de suas armadilhas: considerações sobre a construção de um memorial da hanseníase no Ceará

On museums and their traps:
notes on the construction of a leprosy memorial in Ceará

DOI: https://doi.org/10.4000/aa.7688

Rafael Antunes Almeida • Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – Brasil

ORCID: : 0000-0001-7497-1254
almeida.rafaelantunes@unilab.edu.br

Professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira e coordenador do Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia UFC UNILAB. Coordenador do Núcleo de Antropologias Experimentais e Editor da *Ayé: Revista de Antropologia.*

O presente artigo pretende discutir as complexidades associadas às iniciativas consideradas de vanguarda no campo da museologia que procuram incorporar no processo curatorial grupos frequentemente silenciados. O trabalho avança em uma ampla discussão bibliográfica relativa às transformações nos museus na segunda metade do século XX, de modo a contextualizar o processo curatorial que é trabalhado ao longo do texto. Tomando como esteio para a discussão o papel da universidade na curadoria de uma sala voltada aos ex-portadores de hanseníase nos quadros de um memorial dedicado à doença na Colônia de Antônio Diogo - Ceará, busca-se elaborar algumas questões envolvendo as temáticas dos desajustes entre o tempo da universidade e o tempo do museu, do desinteresse e da apatia, além de refletir sobre os temas da memória e do esquecimento entre os que remanesceram da política estatal de internação compulsória perpetrada pelo Estado Brasileiro.

Hanseníase. Nova museologia. Memória. Esquecimento. Trauma.

This paper addresses the complexities implicated in avant-garde projects in the field of museology which aim to incorporate in the curatorial process groups which are often silenced. The work develops a wide bibliographical review on the transformations that took place at the museums in the second half of the 20th century in order to contextualize the curatorial process that is discussed throughout the text. It takes the role of the university on the curation of a room dedicated to the ex-patients of Hansen's disease and that is part of a memorial on the disease at the *Colônia de Antônio Diogo* – Ceará as an occasion to elaborate some points on the topics of the conflicts that emerge from the time of the university and the time of the institution, the indifference, and the apathy. Moreover, it reflects on the themes of memory and forgetfulness between those who remained at the Colony because of the state policy of compulsory hospitalization perpetrated by the Brazilian state.

Hansen's disease. New Museology. Memory. Forgetfulness. Trauma.

Introdução

A partir de um estudo de caso de uma experiência em "museologia colaborativa" (Russi; Abreu, 2019), o presente artigo pretende discutir as complexidades e os descompassos entre iniciativas consideradas de vanguarda[1] no campo da museologia que procuram incorporar grupos frequentemente silenciados e as relações destes com as chamadas à cooperação. Tendo como esteio para a discussão a participação da universidade no processo curatorial de uma sala voltada aos ex-portadores de hanseníase nos quadros de um memorial dedicado à doença, procuro elaborar algumas questões envolvendo as temáticas do *tempo*, do *desinteresse* e da *apatia*. Esses três pontos de discussão, no entanto, integram um cenário maior envolvendo as complexidades associadas às "curadorias compartilhadas" conduzidas por antropólogos em projetos museológicos.

A propósito dessas, Benoît de L'Estoile soube resumir alguns desafios que emergem da colaboração, ao pontuar que nas iniciativas que procuram associar museus, centros culturais e comunidades[2], o problema "é definir quem são os (as) que falam, se e como vão falar dos outros. Será que todo mundo pensa a mesma coisa? [...] Será que a polifonia no museu vai apagar a polifonia dos grupos?" (L'Estoile, 2011, p. 8). Esse conjunto de perguntas envolve a questão de saber, afinal de contas, quem constitui a "comunidade" nas relações desta com o museu. Vale ainda observar que, a questão da representação interna às "comunidades" soma-se obviamente às críticas já bastante maduras da antropologia às propostas ingênuas de "diálogo", conforme aquela formulada por Lila Abu-Lughod no trecho abaixo:

> Mesmo tentativas de redefinir informantes como consultores e de "deixar o outro falar" em textos dialógicos (Tedlock, 1987) e polívocos – decolonizações ao nível do texto – deixam intacta a configuração básica do poder global em que a antropologia, ligada a outras instituições mundiais, se estabelece (Abu-Lughod, 2018, p. 199).

Embora o comentário de Abu-Lughod tenha sido feito a propósito do texto antropológico, as suas preocupações podem ser estendidas para o caso dos museus. Tomando como ponto de discussão as iniciativas de colaboração nesses espaços, talvez caiba ainda acrescentar os riscos do *tokenismo* (Scott, 2012, p. 4), revelados na incorporação dos grupos de interesse ao processo de curadoria, mas relegando-os a um papel anciliar e de chancela à exposição. Obviamente, há ainda outros possíveis descaminhos que projetos como esses podem engendrar.

Patricia Davison, em *Museum and the reshaping of memory* (1998), nos conta um episódio ilustrativo de como certas iniciativas podem gerar resultados, no mínimo, imprevistos. Durante a remodelação de uma exposição no *South African Museum*, a curadora procurou desativar uma expografia equivocada e "iluminar as relações de poder"[3] (Davison, 1998, p. 145) e o extermínio do povo Khoisan na África do Sul. Conforme nos ensina Davison, a representação museológica dos Khoisan como "bosquímanos" fazia parte da coleção do museu há décadas e a iniciativa de remodelação pretendia endereçar as sensibilidades políticas mais

1 Uso o termo "vanguarda", mas os movimentos de renovação museológica remontam aos anos 1970. Para uma história das transformações do museu, ver o artigo intitulado "Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora", de autoria de Alice Duarte.

2 Como se verá, o termo "comunidade" é largamente empregado na literatura anglófona relativa à nova museologia.

3 Trecho original: "to illuminate the power relations" (Davison, 1998, p. 145, tradução minha).

contemporâneas e desfazer o caráter colonial da antiga exposição. Assim,

> [u]ma galeria foi desenhada de tal modo que os visitantes não poderiam evitar pisar sobre imagens do povo Khoisan, o que significa a inescapável cumplicidade com a opressão passada. [...] Longe de aplaudirem a exposição, descendentes do povo Khoisan contestaram furiosamente a autoridade do curador para representar a sua história e acusaram o SANG de perpetuar as práticas coloniais do passado. As suas reações foram resumidas no seguinte comentário: "mostrar essas coisas aqui é agir tão de modo tão ruim como agiram as pessoas que fizeram essas coisas no passado. É continuar com o mal" (*Ibid*., p. 159)[4].

Apontamentos como os feitos pelos descendentes do povo Khoisan e que indicam a recaptura de práticas curatoriais teoricamente bem-intencionadas[5] por formas coloniais e racistas de exposição são muito comuns[6]. Mais raros são os relatos de parcial ou total apatia dos grupos interessados nos museus e exposições aos objetivos curatoriais. Estimo que, em alguns casos, tais atitudes podem estar radicadas em processos de *positivação do esquecimento*. São justamente esses que pretendo endereçar neste texto.

Na primeira seção, tento entabular uma discussão com obras que rastreiam as transformações nos museus, engendradas por iniciativas de cocuradoria, compartilhamento e consulta. Na seção dois, endereço o tema dos museus que foram construídos com o intuito de visitar experiências de sofrimento compartilhadas e os tipos de problemas e de soluções expográficas para dar conta da história das vítimas. Na terceira parte do texto, apresento a "Sala dos pacientes" e sugiro uma reflexão sobre o tema do "desinteresse" e da apatia nos encontros entre projetos de musealização e as chamadas "comunidades". Já na parte final, tento tatear uma possível leitura da relação entre museu e esquecimento.

A discussão que aqui estabeleço se insere em um conjunto de debates que endereçam a relação entre a museologia, a antropologia e as comunidades, a qual já foi trabalhada em diferentes dossiês e coletâneas[7]. A contribuição deste artigo talvez esteja em ecoar o apontamento de Mary Katherine Scott em seu breve questionamento da possibilidade de "excessiva romantização"[8] (Scott, 2012, p. 4) do trabalho de cooperação levado a cabo por iniciativas antropológicas alinhadas às correntes contemporâneas da museologia, sem, no entanto, ignorar a importância desses movimentos e da razoabilidade de seus pleitos. O texto ainda contribui com o debate a propósito das relações entre a universidade, seus projetos e as "comunidades", na medida em que aprecia um caso de encontro.

4 Trecho original: "one gallery was designed so that viewers could not avoid walking on images of Khoisan people, signifying inescapable complicity with past oppression […] Far from applauding the exhibition, angry KhoiSan descendants contested the authority of the curator to represent their history, and accused the SANG of perpetuating the colonizing practices of the past. Their reactions were summed up in the comment: 'To show these things here is just as bad as the people who did these things long ago. It is continuing the bad thing'" (Davison, 1998, p. 159, tradução minha).

5 Diante da complexidade envolvida na colaboração, pelo menos uma organização americana desenvolveu um manual com instruções que pretendem guiar as relações entre comunidades e museus. Os documentos com as orientações da *School for Advanced Research* podem ser consultados em: https://guidelinesforcollaboration.info/guidelines-for-communities/.

6 A esse respeito, ver a discussão que Clifford (1997) realiza sobre a exposição *Into de heart of Africa*, organizada pelo *Royal Ontario Museum.*

7 Ver, por exemplo, o volume 35 da revista *Museum Anthropology*. Trata-se de uma coletânea de artigos inteiramente dedicada ao tema.

8 Expressão original: "over-romanticizing" (Scott, 2012, p. 4, tradução minha).

1 As transformações do museu: cocuradoria, compartilhamento e neocolonialismo

Ainda na introdução do livro *The birth of the museum: history, theory, politics*, ao recensear as preocupações do museu contemporâneo, Tony Bennett reconhece, na "paridade de representação de todos os grupos e culturas na coleção" e no entendimento "de que membros de todos os grupos sociais devem ter direitos tanto práticos quanto teóricos de acesso aos museus" (Bennett, 1995, p. 9), os principais imperativos que compõem a paisagem museológica de nosso tempo. Mas esses, seguramente, não faziam parte dos motivos que orientaram a maioria das exposições dos museus nos últimos 150 anos.

Ao contrário, foi só nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial que as exposições permanentes das principais instituições europeias passaram a estar marcadas pela preocupação com a inclusão "da vida cotidiana de pessoas ordinárias" (Bennett, 1995, p. 120)[9]. Mas essa inclusão, como bem coloca o autor, se por um lado se voltava para esse aspecto, por outro "subordinava a uma cultura e a valores burgueses os estratos que não faziam parte da elite de modo tão efetivo quanto foram os grandes museus públicos que se desenvolveram no século XIX" (Bennett, 1995, p. 117).

Ainda assim, pelo menos no cenário do Reino Unido, o contraste com os museus do século XIX[10] é, em quase tudo, absoluto. De acordo com Bennett, se nos discursos públicos de reformadores daquele período, o propósito daquelas instituições era, acima de tudo, promover uma espécie de educação popular – na Inglaterra, conforme atesta a pesquisa do autor, o tema dos parques, dos museus e das áreas de lazer era considerado uma espécie de antídoto contra o problema do alcoolismo –, no museu aberto de Beamish, no condado Durham – espécie de exemplo prototípico escolhido por Bennett – a vida do "povo", mesmo que sentimentalizada e repleta de fissuras na narrativa, por assim dizer, passa a integrar o museu.

A propósito dos visitantes, pode-se sugerir que a ideia de um "público" nas concepções expográficas constantes nos museus do século XIX estava associada ao objetivo do "refinamento" ou do "cultivo" que o museu pretendia produzir. Conforme comenta Bennett em *Speaking to the eyes: museums, legibility and social order* (1998), havia a suposição, por parte dos administradores dessas instituições, de que o "visitante da classe operária chega com uma deficiência inerente que o museu deve compensar e resolver com o uso de princípios classificatórios claros, uso racional do layout e do espaço e legendas claras e descritivas"[11] (Bennett, 1998, p. 24).

Aparentemente, essa relação educativa com o público estava também presente nas concepções que governavam as ideias de museu na América Latina. Regina Gualtieri, (2009, p. 35), por exemplo, encontra nas falas dos administradores do Museu Nacional – RJ, do final do século XIX, exemplos muito semelhantes àqueles narrados por Bennet em seu artigo.

A ideia de um público cuja vida vale a pena ser representada vinha combina-

9 Os exemplos utilizados pelo pesquisador são, em sua maioria, de museus localizados no Reino Unido.

10 Carol Duncan, no livro *Civilizing Rules: Inside public art museums* (1995), rastreia a origem das instituições museológicas tal como conhecemos nas galerias privadas de monarcas europeus, normalmente dispostas nas salas de recepção dos palácios (*"reception rooms"*) (Duncan, 1995, p. 22). O nexo entre uma coleção privada e os museus públicos encontra no Museu do Louvre o seu protótipo, uma vez que a coleção inicial fora o espólio do Rei tomado pelos revolucionários no final do século XVIII (*Ibid.*, p. 22).

11 Trecho original: "The working-class visitor comes with an inherent deficiency which the museum must compensate for and overcome by the use of unambiguous classificatory principles, rational layout and use of space, and clear and descriptive labelling" (Bennet, 1998, p. 24, tradução minha).

da com as discussões sobre como fazê-la. Esse é o objeto de discussão de Carol Duncan, segundo quem as preocupações e discussões sobre a expografia – isto é, sobre os modos de dispor e apresentar as coleções segundo um ordenamento que se entendia como mais ou menos racional – podem ser rastreadas bem antes, isto é, no final do século XVIII. A autora pondera que no último quartil do século, emergiu uma concepção expográfica que nada se assemelha ao modo de arranjar as salas de recepção dos monarcas europeus. O que denota que nos museus públicos do século XVIII já se manifestava uma concepção pedagógica dos modos de exibição das coleções, ainda que a concepção de "reforma social" não estivesse impregnada nessas galerias principescas transformadas em galerias públicas, como viria a acontecer no século XIX:

> Enquanto outras formas de exposição, especialmente principescas e cavalheirescas, subordinavam trabalhos individuais a esquemas decorativos maiores, frequentemente ornando-os com mobília e ornamentos luxuosos, a nova abordagem pedia instalações que não competissem com a arte. No mesmo período, novas disposições nas paredes se desenvolveram de tal modo que que os visualizasse poderia literalmente retraçar, trabalho por trabalho, a linha histórica de desenvolvimento tanto do individual, quanto das escolas[12] (Duncan, 1995, p. 25).

A história da expografia, tal como conhecemos, remonta, portanto, ao século XVIII.O sentido de uma "educação popular", se acompanhamos Bennett, aparece no século XIX. Já na segunda metade do século XX, outras transformações requalificam completamente o debate sobre a natureza dos museus. Ao apresentarem o livro *Museum and Source communities*, Laura Peers e Alison Brown discutem uma extensão do princípio que Bennett encontra no museu de Beamish. Digo extensão porque Peers e Brown diagnosticam um movimento que ultrapassa a tentativa de representação do cotidiano nas instituições. As autoras o fazem apelando à noção de "comunidades de origem" (*source communities*), a qual parece indicar uma transformação da tentativa de *representação* para o que se poderia chamar de um processo de *inclusão*.

> Os museus começaram a perceber as comunidades de origem como uma audiência importante para as exposições e a considerar como as representações museológicas são percebidas e afetam os membros dessas comunidades. Em algumas partes do mundo, essa transformação ocorreu no contexto das mudanças das relações de poder, o que fez com que os membros das comunidades de origem tivessem que ser definidos como autoridades em suas próprias culturas e em sua herança material. Essas mudanças foram impulsionadas por novas formas de pesquisa e relacionamentos que envolvem a partilha do conhecimento e do poder para atender às necessidades de ambas as partes[13] (Peers; Brown, 2003, p. 1).

12 Trecho original: "Whereas older displays, princely and gentlemanly alike, commonly subordinated individual works to larger decorative schemes, often surrounding them with luxurious furnishings and ornaments, the new approach called for settings that would not compete with the art. At the same time, new wall arrangements were evolved, so that viewers could literally retrace, work by work, the historical lines of development of both individual artists and their schools" (Duncan, 1995, p. 25, tradução minha).

13 Trecho original: "Museums have begun to see source communities as an important audience for exhibitions, and to consider how museum representations are perceived by and affect source community members. In some parts of the world this shift has occurred in the context of changing relations of power, so that source community members have come to be defined as authorities on their own cultures and material heritage. These changes have been given impetus by new forms of research and relationships which involve the sharing of knowledge and power to meet the needs of both parties" (Peers; Brown, 2003, p. 1, tradução minha).

A referida inclusão, conforme aprendemos com as autoras, passa por diferentes estratégias, como a "seleção dos artefatos para exibição, a escrita dos textos informativos" (*Ibid.*, 2003, p. 7) e outras tantas técnicas articuladas em conjunto para garantir uma curadoria compartilhada ou o acesso de membros de comunidades indígenas a objetos que hoje fazem parte de coleções museológicas[14].

Esse movimento se insere na discussão já levantada por George Stocking na introdução do livro *Objects and Others: Essays on museums and Material Culture* (1985) relativa ao "controle da representação" (Stocking, 1985, p. 11) em ambientes museológicos. Em relação aos museus antropológicos, a discussão gira em torno dos modos de construção de exposições que não apenas passem ao largo dos procedimentos coloniais de classificação, como também sejam capazes de incluir os sujeitos que outrora eram apenas objetos de representações.

Em suma, trata-se de uma atualização do tema mais geral do "quem pode falar?", de tal modo que a discussão sobre a curadoria compartilhada está para o tema da museologia assim como a discussão da multivocalidade está para o problema da representação no texto antropológico. Jeans Andermann e Silke Arnold-de Simine chegam a estabelecer este paralelo ao sugerirem que "[s]ob o regime da virada linguística que perpassou as humanidades no final do século XX, a teoria e a prática do museu foram colocadas em um plano compartilhado de autorreflexão e de autoconsciência meta-textual"[15] (2012, p. 5). A propósito do mesmo tema, Johannes Fabian pondera que "há uma conexão entre a crise e a crítica da escrita antropológica e a crítica das exposições etnográficas"[16] (Fabian, 2004, p. 47). Não é por acaso que um dos grandes representantes do que se poderia chamar de virada reflexiva na antropologia é também um dos nomes incontornáveis nos debates relativos ao lugar do museu na contemporaneidade. Eu me refiro a James Clifford.

Um dos textos de estreia do autor sobre os museus é justamente um posfácio ao livro organizador por George Stocking (1985). Nele, o objeto de discussão é um diálogo com a obra de Baudrillard, em particular, com as reflexões sobre o ato de colecionar, que é pensado por Clifford como parte de "uma subjetividade ocidental e um conjunto em transformação de práticas institucionais"[17] (Clifford, 1985, p. 240)[18]. O que nos interessa, contudo, aparece na penúltima página do posfácio, pois nela o antropólogo americano revela preocupações que só apareceriam mais tarde em sua obra, quais sejam: o tema das relações de poder e de conhecimento implicadas nos processos de cooperação entre comunidades indígenas e curadores de museus.

O assunto foi objeto de um longo texto publicado mais de dez anos depois. O artigo *Museum as contact zones* foi originalmente incluído no livro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Clifford, 1997), e logo foi reproduzido e traduzido em inúmeros outros meios. A razão é que o texto se tornou uma espécie de ponto de partida para a discussão dos processos de contato entre instituições museológicas e comunidades indígenas.

Clifford abre o texto apresentando o caso do contato entre o Museu de Arte de Portland e senhores idosos da etnia Tlingit, convidados a tomarem parte do processo de identificação de peças atribuídas ao grupo que se encontravam na

14 Ver, por exemplo, o relato de Fienup-Riordan a propósito do encontro dos Yup'ik com objetos armazenados em um museu alemão. FIENUP-RIORDAN, Ann. Yup'ik elders in museums: fieldwork turned on its head. In: PEERS, Laura; BROWN, Alison K. (Orgs.). Museums and Source Communities: A Routledge reader. London: Routledge, 2003.

15 Trecho original: "Under the regime of the linguistic turn across late 20th-century humanities, museum theory and practice have been placed on a shared plane of linguistic self-reflexivity and metatextual self-consciousness" (Andermann; Simine, 2012, p. 5, tradução minha).

16 Trecho original: "there is a connection between the crisis and critique of anthropological writing and the critique of ethnographic exhibitions" (Fabian, 2004, p. 47, tradução minha).

17 Trecho original: "Western subjectivity and a changing set of powerful institutional practices" (Clifford, 1985, p. 240, tradução minha).

18 Para uma discussão clássica e altamente ancorada na biografia do autor sobre o colecionismo, ver Benjamin, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. *In: Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

coleção da instituição. Segundo Clifford, a despeito das intenções do museu, os velhos Tlingit "tinham a sua própria agenda para o encontro"[19] e os objetos figuravam como "*aides-mémoires,* ocasiões para contarem histórias e cantarem as suas músicas"[20] (Clifford, 1997, p. 189). O que era para ser "apenas" uma consulta, nos explica o autor, logo se converteu em um espaço de queixas quanto ao impedimento do uso de suas terras. Ainda assim, Clifford nos relembra que, obviamente, a memória do contato não era a única memória que aqueles objetos evocavam.

O dilema que os senhores Tlingit apresentam ao museu levou Clifford a lançar mão da noção de "zona de contato", conceito que, segundo ele, originalmente foi cunhado por Mary Louise Pratt, em 1992. Tal noção, quando transplantada ao contexto das instituições museológicas, reconfigura a noção de coleção e a própria noção de museu, pois sua "estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma contínua relação histórica, política e moral"[21] (*Ibid.,* p. 192). Clifford, contudo, nos relembra que a noção de "zonas de contato" não deve ser apreciada de modo ingênuo, pois "essas não são relações de igualdade, ainda que estejam operando processos de exploração e apropriação mútuas"[22] (*Ibid.,* p. 194).

Tais processos, ao longo do texto, Clifford procura descrever em sua complexidade, atento ao fato de que o trabalho de mediação pode se tornar uma arena de disputas e conflitos, ou do que ele chama de "guerras de fronteira"[23] (Clifford, 1997, p. 204). De fato, o autor vai além, ao diagnosticar iniciativas que não mais têm que ver com a mediação e estão mais relacionadas à partilha da curadoria ou à criação de formas alternativas aos museus como "museus comunitários/centros culturais"[24] (*Ibid.,* p. 210). Clifford reconhece que a sua discussão é "descritiva e prescritiva"[25] (*Ibid.,* p. 213) e é exatamente esse último caráter aquele que parece influenciar toda uma gama de transformações na museologia.

Essas transformações são o tema de discussão de um recente artigo assinado por Adriana Russi e Regina Abreu (2019), cujo objeto é justamente a chamada "museologia colaborativa". As autoras nos oferecem uma espécie de panorama sobre que tipo conformações assumem os novos museus influenciados pela "Museologia Social", conceito que, segundo as antropólogas, diz respeito à "tomada de posição com relação à aproximação dos museus com a sociedade" (Russi; Abreu, 2019, p. 25). Russi e Abreu ponderam que a onda colaborativa que passa a informar a construção dos novos museus tem origem na crítica pós-colonial, mas também em suas traduções em políticas públicas locais.

No caso do Brasil, as pesquisadoras apontam que o texto do Plano Nacional de Museus, datado de 2003, já contém indicações nesse sentido e que alguns museus antropológicos brasileiros acolheram formas colaborativas na montagem de suas exposições. Os exemplos analisados pelas autoras são o *Museu de Antropologia e Arqueologia da UFSC* e o *Museu Paraense Emílio Goeldi,* os quais fomentaram iniciativas que compartilhavam o processo de curadoria entre os administradores das instituições e populações indígenas.

Tais montagens em associação com as populações indígenas já não representam qualquer vanguarda. Ao contrário, parece ser uma espécie de consenso entre museólogos que tal prática deve ser rotinizada na montagem das exposições. É o

19 Trecho original: "who had their own agenda for the meeting" (Clifford, 1997, p. 189, tradução minha).

20 Trecho original: "aides-mémoires, occasions for the telling of stories and the singing of songs" (*Ibid.*, p. 189, tradução minha).

21 Trecho original: "their organizing structure as a collection becomes an ongoing historical, political, moral relationship" (*Ibid.*, p. 192, tradução minha).

22 Trecho original: "These are not relations of equality, even though processes of mutual exploitation and appropriation may be at work" (*Ibid.*, p. 194, tradução minha).

23 Trecho original: "border wars" (Clifford, 1997, p. 204, tradução minha).

24 Trecho original: "Community museums/cultural centers" (*Ibid.*, 1997, p. 210, tradução minha).

25 Trecho original: "descriptive and prescriptive" (*Ibid.*, 1997, p. 213, tradução minha).

que observa Robi Boast no artigo *Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zones Revisited* (2011), segundo quem "diálogo e colaboração são o nome do jogo hoje em dia e há poucos museus com coleções antropológicas, ou até arqueológicas, que considerariam uma exposição que não incluísse alguma forma de consulta"[26] (Boast, 2011, p. 56).

Mas o que preocupa a Boast é a natureza "neocolonial" dessas práticas colaborativas. Ao revisitar o texto de Mary Louise Pratt, autora do conceito de "zona de contato", o autor se lança na tentativa de avaliar certas leituras que considera muito entusiastas das formas colaborativas assumidas nos museus contemporâneos. Um dos pontos-chave de sua crítica é que o apelo à colaboração "se tornou uma grande justificativa dentro da comunidade museológica de sua relevância atual e do seu direito a manter vastas coleções coloniais"[27] (*Ibid.*, p. 60). O autor também tem razão ao censurar estudos que, ao fazerem uma leitura apressada de Clifford, não se deram conta de que, especialmente na segunda parte do famoso ensaio, o tema endereçado é justamente o conflito nas "zonas de contato". E mais: Boast se alinha à crítica de Bennett a James Clifford que percebe "o novo caráter inclusivo dos museus como outra manifestação do museu como instrumento da governamentalidade"[28] (*Ibid.*, p. 65). Trata-se, nos termos do próprio autor, de uma prática de "neocolonialismo"[29] (Boast, 2011, p. 65). Para resumir: "Então, qual é o problema do Museu como Zona de Contato? Não é que a zona de contato é inerentemente assimétrica, mas o fato de a zona de contato ser um lugar localizado no centro e para o centro"[30] (*Ibid.*, p. 67).

Esse é o tom do argumento de Boast na discussão sobre a nova museologia. Ele consiste no apontamento de uma estrutura colonial que, ao abrir um espaço para cooperação, não bane o caráter neocolonial do museu tal como conhecemos. Talvez, com esse comentário, Boast ignore que alguns museus podem estar localizados fora do centro, como é o caso do Museu Magüta do povo Ticuna, em Benjamin Constant - AM. A etnografia de Ramiro Queiroz Silveira (2015) é muito ilustrativa sobre como na origem de uma instituição gerida por indígenas podem estar processos de resistência e luta pela terra.

Para efeitos do presente artigo, o que mais me chama a atenção na obra de Boast é a observação nas páginas finais do seu texto sobre a possibilidade da "completa insignificância dessas instituições para a comunidade"[31] (Boast, 2011, p. 67).

26 Trecho original: "Dialogue and collaboration is the name of the game these days and there are few museums with anthropological, or even archaeological, collections that would consider an exhibition that did not include some form of consultation" (Boast, 2011, p. 56, tradução minha).

27 "Trecho original: "Has become a major justification within the museum community for their ongoing relevance and even right to maintain their vast colonial collections" (*Ibid.*, p. 60, tradução minha).

28 Trecho original: "the new inclusiveness of museums as merely another manifestation of the museum as an instrument of governmentality" (*Ibid.*, p. 65, tradução minha).

29 Trecho original: "neocolonialism" (Boast, 2011, p. 65, tradução minha).

30 Trecho original: "So, what is the key problem with the museum as contact zone? It is not so much that the contact zone is inherently asymmetric but that the contact zone is a site in and for the center" (Ibid., p. 67, tradução minha).

31 Trecho original: "the complete insignificance of these institutions to the community" (Boast, 2011, p. 67, tradução minha).

2 Memórias de sofrimento e soluções museológicas

É farta a literatura que conecta o tema do sofrimento e do trauma à museologia. Nesse campo, destacam-se estudos com diferentes focos. Jeffrey Feldman, por exemplo, percorre três exposições que se seguiram ao atentado do 11 de setembro e nelas percebe "estruturas e princípios de expressão que emergiram de preocupações anteriores dos memoriais"[32] (Feldman, 2003, p. 839). O autor aponta que, na exposição *"A day of reflection and remembrance"*, que teve lugar no *Holocaust Memorial Museum*, em Nova Iorque, o que se destacou foi a utilização de vítimas

32 Trecho original: "through structures and principles of expression emergent from previous memorial concerns" (Feldman, 2003, p. 839, tradução minha).

do Holocausto na leitura dos nomes dos mortos no atentado no início dos anos 2000. Conforme o argumento de Feldman, haveria uma espécie acoplamento entre gramáticas utilizadas para narrar os dois eventos traumáticos, o que é coerente com a observação de Susan Suleiman no livro *Crises of memory and the Second World War* (2006), segundo quem "o Holocausto se tornou um modelo para a memória coletiva em áreas do mundo que ainda que nada tenham que ver com estes eventos, conheceram outros traumas coletivos"[33] (Suleiman, 2006, p. 2). O ponto também é remarcado por Silke Simine, que observa que "os museus do Holocausto ofereceram um quadro de referência e um modelo por meio do qual outras atrocidades ao redor do mundo são relembradas"[34] (2012, p. 16).

Outros estudos, como a pesquisa de Ana María González (2014), ao se voltarem para eventos que envolvem sofrimento, percorrem as escolhas relacionadas à expografia, de tal modo a discutir as relações entre memória, patrimônio e esquecimento no processo de musealização dos traumas relacionados à ditadura uruguaia.

Ainda sobre a literatura, há inclusive arrazoados que pretendem estudar a natureza dos chamados "museus memoriais" (Willians, 2007), lugares como um memorial feito para as vítimas de Hiroshima, um museu para desaparecidos políticos das ditaduras latino-americanas ou uma instituição dedicada às vítimas de Chernobyl. Willians elenca algumas características dos "museus memoriais" em comparação a museus mais tradicionais, entre as quais a ausência relativa de objetos (Willians, 2007, p. 25), de forma que "o caráter escasso das pistas materiais deixadas faz com que os objetos [...] em exposição [sejam] ainda mais cruciais"[35] (*Ibid.*, p. 25). Tais objetos, continua Willians, "[t]êm como objetivo trazer à tona o que os criminosos desejavam produzir: o silêncio"[36] (Willians, 2007, p. 27).

Patrizia Violi, por seu turno, propõe certo desdobramento do conceito de "museu memorial". Em face da expressão genérica cunhada por Willians para discutir os museus que endereçam a dor e o sofrimento, Violi resolve focar a atenção nos "memoriais construídos em locais de traumas históricos"[37] (Violi, 2012, p. 38), os quais ela nomeia de "museus em locais de trauma"[38] (*Ibid.*, p. 38), cuja principal característica é a " contiguidade espacial com o trauma em si"[39] (*Ibid.*, p. 39). Tal característica implica em uma diferença importante em relação aos memoriais construídos em outros locais diferentes daqueles onde ocorreu o trauma – como é o caso, por exemplo, do *Centro Cultural e Museo de la Memoria do Uruguai*, estudado por González (2014):

> Neste sentido, os lugares de trauma apresentam uma diferença fundamental em relação a outros museus memoriais. Falando estritamente, eles não representam nada; ao contrário, uma vez que os eventos traumáticos aconteceram lá, eles expõem diretamente alguns rastros materiais deles. Em certo sentido, o que temos aqui é uma mudança da representação para a re-apresentação[40] (Violi, 2012, p. 41).

Como se nota, do mesmo modo que a discussão sobre a relação entre museu

33 Trecho original: "the Holocaust has become a template for collective memory in areas of the world that had nothing to do with those events but that have known other collective traumas" (Suleiman, 2006, p. 2, tradução minha).

34 Trecho original: "Holocaust museums have provided a frame of reference and a template by which other modern atrocities world-wide are remembered" (Simine, 2012, p. 16, tradução minha).

35 Trecho original: "the scarcity of material traces left behind makes objects that are shown all the more crucial" (Willians, 2007, p. 25, tradução minha).

36 Trecho original: "They aim to foil what the perpetrators sought to effect: silence" (*Ibid.*, p. 27, tradução minha).

37 Trecho original: "memorials built on sites of historical trauma" (Violi, 2012, p. 38, tradução minha).

38 Trecho original: "trauma site museums" (*Ibid.*,p. 38, tradução minha).

39 Trecho original: "spatial contiguity with the trauma itself" (*Ibid.*, p. 39, tradução minha).

40 Trecho original: "On this issue, trauma sites exhibit a fundamental difference from other memorial museums. Strictly speaking, they do not represent anything; rather, since the traumatic events happened there, they directly expose some precise material traces of them. In a way, what we have here is a shift from representation to re-presentation" (Violi, 2012, p. 41, tradução minha).

e comunidade tem alto rendimento no campo dos estudos museológicos, há também um investimento da área normalmente denominada "*musem studies*" em uma reflexão sobre as formas de expor e sobre a natureza dos museus que endereçam genocídios, violações dos direitos humanos e crimes contra a humanidade.

Em relação àqueles museus que se voltaram à história do Holocausto, Cecily Harris observou a emergência dos "contra-monumentos"[41] (2010, p. 35) "que reconhecem a impossível, mas necessária tarefa que eles assumem, de representar o irrepresentável" (*Ibid.*, p. 35). A autora descreve aqueles monumentos em referências às vítimas do holocausto que se valem de soluções artísticas para indicar certo jogo entre a necessidade de lembrar e a representação do impensável contido nos crimes perpetrados pelo Terceiro Reich. Em suma, segundo a autora, o "contra-monumento" "encarna certa ambivalência que os alemães atuais sentem em relação à memória do Holocausto"[42] (*Ibid.*, p. 36). Essa ambivalência, nos explica Harris, tem que ver com "a conexão entre a monumentalidade e o fascismo"[43] (Harris, 2010, p. 41), mas também a própria inadequação da forma "monumento" para representar o Holocausto (*Ibid.*, p. 36).

Um dos exemplos de "contra-monumento" citados por Harris é aquele produzido por Jochen Gertz e Esther Gertz, que consistia em uma torre alta que permitia às pessoas gravarem mensagens (*Ibid.*, p. 45). De acordo com a autora, a torre tinha um mecanismo que fazia descer as mensagens para um subsolo não acessível, de tal modo que a "transitoriedade do momento se refere explicitamente ao desaparecimento dos judeus ao mesmo tempo em que serve para enfatizar o papel ativo do espectador no trabalho de memória"[44] (*Ibid.*, p. 46).

Ainda no que tange à bibliografia que versa sobre os museus que procuram endereçar temas, traumas e situações de sofrimento, o trabalho de Kátia Felipini Neves, ex-coordenadora do Memorial da Resistência, montado na antiga sede do DOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social –, se volta à descrição do processo de constituição do memorial. Na discussão com os antigos presos políticos da Ditadura Militar, merece atenção todo o trabalho de negociação implicado no processo de consulta:

> [e]m relação à constituição da cela, porque havia certa discordância dos elementos que a constituíam e sua configuração (o tipo e a cor da parede; o varal para pendurar as roupas; se havia ou não caixote para colocar livros, etc); já em relação à maquete foi ainda mais difícil: nem todos estiveram no mesmo período e é evidente que cada espaço se transformou muito rapidamente à medida que a repressão aumentava (Neves, 2011, p. 96).

Para além da questão da negociação, o relato de como a expografia foi elaborada vem junto com informações sobre as reações dos antigos presos políticos à montagem. Kátia Felipini Neves nos conta, por exemplo, das queixas de um dos visitantes ao não encontrar o nome de um conhecido inscrito na parede, como ocorreu com os nomes de outros presos. Os dois episódios chamam atenção para os desafios associados a traduzir o tema do sofrimento em termos de uma expo-

41 Trecho original: "counter--monument" (Harris, 2010, p. 35, tradução minha).

42 Trecho original: "embodying the ambivalence that today's Germans feel toward memory of the Holocaust" (*Ibid.*, p. 36, tradução minha).

43 Trecho original: "in the connection between monumentality and fascism" (*Ibid.*, p. 41, tradução minha).

44 Trecho original: "The transience of this monument refers explicitly to the vanishing of the Jews as well as serves to emphasize the spectator's active role in the memory-work" (Harris, 2010, p. 46, tradução minha).

grafia que atenda aos diferentes interesses. Trata-se de um desafio semelhante àquele narrado por Witcomb (2003) e que tem que ver com os processos por meio dos quais os grupos de interesse vêm a ser constituídos pelo museu enquanto uma unidade.

Witcomb relata que, ao ser designada para produzir a exposição *Travellers and Imigrants*, dedicada a recontar a vida dos imigrantes portugueses na Austrália, teve de lidar com coletivos provenientes de ondas migratórias para a Oceania muito diferentes e que, assim com os antigos presos políticos brasileiros, tinham experiências distintas a serem retratadas no museu. Mas no caso de Witcomb, uma outra questão parecia se colocar: em contraste com o interesse da comunidade de presos políticos brasileiros na existência do museu, a autora relata certo "desinteresse" pela participação na exposição *Travellers and Imigrants* por parte da comunidade alvo. De tal modo, "[h]avia resistência da parte de alguns em relação às abstrações. De fato, alguns até disseram que era suficiente ter apenas os objetos. Para quê, afinal, eu desejava as histórias?"[45] (Witcomb, 2003, p. 86).

45 Trecho original: "There was resistance, on the part of some, towards abstraction. In fact, some even said it was enough to have just the objects. What did I want stories for?" (Witcomb, 2003, p. 86, tradução minha).

3 O memorial "Leprosaria Canafístula" e a sala dos pacientes

Dentro da classe dos museus ligados às experiências de trauma e violação dos direitos humanos, estão também as instituições que foram construídas com o propósito de abordar as histórias das doenças. Nessa seara, ainda que sejam mais comuns as conversões de hospitais psiquiátricos em centros de formação e educação – como são os casos do Museu da Loucura (Barbacena – MG) e do Museu Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro – RJ) – também foram construídos museus dedicados à história da hanseníase e às vítimas das políticas de internação.

Em relação a esses, temos notícia, por exemplo, do *Leprosy Museum*, na cidade de Bergen (Cohen; Cohen, 1998), localizado na Noruega, do *National Hansen's Disease Museum* (Lechtreck,2005), em Carville, Estados Unidos, e do Museu Nacional da Hanseníase, em Tokyo, no Japão.

No Brasil, além da recente construção na Colônia Santa Isabel, em Betim-MG, do museu Luiz Verganin, administrado pela ONG DAHW, existem coleções envolvendo a hanseníase nas seguintes instituições: Museu do Instituto Lauro de Souza Lima[46], instalado no antigo Asilo-Colônia Aimorés (Bauru-SP); Museu de Saúde Pública Emílio Ribas (São Paulo -SP); Memorial Leprosaria Canafístula (Redenção-CE). Ademais, há iniciativas de montagem de exposições ligadas às vítimas do internamento compulsório nos asilos governamentais, como é o caso da exposição "Da Lepra à hanseníase", que teve lugar no Museu de História da Medicina do Rio Grande do Sul.

46 Ver http://www.ilsl.br/perfil.htm

Os museus que se voltam à história das instituições dedicadas ao tratamento da hanseníase têm como ponto incontornável histórias de violências. No caso do Brasil, isso se justifica porque durante toda a primeira metade do século XX, diferentes instituições brasileiras – com estruturas que variavam entre combina-

ções de sanatório, microcidade e colônia agrícola – internaram compulsoriamente portadores de hanseníase. A escolha pela internação em instituições fechadas – as chamadas colônias – foi justificada pelo fato do agente etiológico da doença, o *Mycrobacterium Leprae,* embora conhecido desde o século XIX, apresentar difícil controle. Isso se dava em razão da ausência de medicamentos que diminuíssem a concentração do bacilo no organismo. Na falta de tratamento considerado efetivo e capaz de progredir o avanço da moléstia sobre o corpo, os Leprosários, as Leprosarias, as Gafarias ou os Lazaretos, instituições com uma longa história no Ocidente, se institucionalizaram como políticas de Estado nos anos 1920 (Lima, 2009).

Diferentes fontes orais e uma pletora de trabalhos acadêmicos já abordados em Almeida (2020) apontam para a violência do processo de internação e para os instrumentos de controle colocados em prática (Lopes, 2017) no período em que os pacientes estiveram nas instituições. A exemplo disso, até a década de 1960 – em diferentes partes do país – era comum a internação forçada de adultos e crianças e a consequente separação de familiares. Os relatos de dor e de sofrimento se fazem presentes em múltiplas narrativas de filhos separados dos pais e enviados a educandários, onde permaneciam até a fase adulta, muitas vezes sem nunca mais encontrar os genitores. Essas pessoas atualmente pleiteiam a reparação financeira em razão das violências contra elas perpetradas em instituições asilares, como foram as creches e os educandários (Fonseca; Maricato, 2013).

Na Colônia de Antônio Diogo, instituição criada no interior do Ceará, em 1928, para abrigar os portadores da doença, a história se repete. Foi nesse contexto que, no início de 2019, por meio de um projeto de extensão vinculado à Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, instituição na qual sou professor, passei a contribuir com a expansão de um memorial dedicado à hanseníase localizado nas instalações da antiga Colônia.

Eu havia trabalhado no memorial no ano anterior, mas, até então, a minha participação limitava-se a uma espécie de assistência curatorial aos membros da administração, que há muito desejavam montar o museu e resolveram fazê-lo com os recursos que tinham à disposição. No ano de 2018, eu participei da escrita de alguns dos textos que estariam nas salas, dei sugestões sobre a importância de um projeto museológico, contribuí nas gravações de testemunhos que, ao final, por problemas técnicos, terminaram não sendo incorporados na exposição e, na medida do possível, tentei calibrar o ímpeto, por assim dizer, objeto-centrado do que entraria nas salas.

Após a inauguração, que contou com a presença de políticos, autoridades, e dos antigos internos que hoje vivem na colônia, comecei a pensar muito recorrentemente que, ainda que houvesse trabalhado no memorial, tal como estava montado, ele dificilmente representava as ideias mais contemporâneas que governam a prática museológica, pois as vozes dos antigos pacientes e de seus familiares que ainda moravam no espaço da Colônia – uma antiga colônia agrícola com larga extensão – dificilmente estavam presentes naquelas salas. De fato, não foram poucas as vezes em que, durante o processo de montagem, falou-se sobre a necessidade

de integrar os atuais moradores da colônia mais diretamente, mas alegava-se que o memorial urgia ser inaugurado no "aniversário" de 90 anos da Colônia e argumentava-se que a referida comemoração traria a atenção do poder público para a importância da preservação do espaço e, consequentemente, mais recursos para o museu que, depois de estabelecido, poderia ser aprimorado.

Após a inauguração, continuei o trabalho de pesquisa entre os moradores idosos do ambulatório masculino, antigos portadores de hanseníase que, após o tratamento, permaneceram na colônia (Almeida, 2020). Mas em pouco tempo fui chamado à administração, que tinha intenção de construir uma nova sala para o próximo ano, qual seja, a "A sala dos diretores". De pronto, recusei trabalhar neste novo projeto, pois acreditava que se distanciava ainda mais da ideia de um museu que tivesse um elo com a experiência dos moradores da antiga instituição. Em meio à negociação, combinamos que trabalharíamos em uma "Sala dos pacientes", cujo processo de curadoria estaria em conformidade com as tendências mais contemporâneas da museologia, marcadas pela colaboração entre museu e comunidade e descritas nas linhas anteriores.

Segundo o combinado, eu entraria com o apoio institucional da universidade, que, por meio de um projeto de extensão, faria a mediação com os pacientes e assessoraria a instituição no processo de captação de recursos. A instituição, por seu turno, cuidaria dos aspectos práticos da montagem e da instalação.

Em artigo anterior (Almeida, 2020), descrevi algumas das reuniões e encontros com os moradores. Importa dizer que durante os encontros, em que trabalharam um bolsista de extensão, membros do MORHAN local (Movimento de Reintegração das Pessoas Atingidas pela Hanseníase), moradores de diferentes idades e funcionários da administração, foi decidido o que comporia o acervo da sala, quais objetos e instalações ficariam em cada lugar e quais as imagens históricas da colônia seriam expostas. Nas conversas, foi informado que os moradores teriam completa liberdade para indicar o que entraria na exposição e o que se decidiu foi incluir: 1. Fotografias dos atuais moradores no escuro e com um candelabro nas mãos, em relação às quais a intenção dos presentes era retratar a solidão noturna dos idosos; 2. Um poema de autoria do morador do Ambulatório Masculino e uma transcrição para um tamanho maior de um desenho de um senhor idoso que vive no mesmo ambulatório; 3. Fotos da vida cotidiana na colônia, evitando qualquer tipo de imagem que fizesse referência à doença. Em Almeida (2020), descrevi e analisei o processo de evitação e de "esquecimento intencional" (Battaglia, 1992) associado a essa recusa; 4. Uma instalação em memória dos filhos separados. A essa ideia original, posteriormente, agreguei o título "presentes ausentes" e sugeri a montagem da escultura a partir de uma composição de máscaras, que representariam rostos anônimos. Nas mãos do artista que executou o trabalho, as máscaras se tornaram rostos feitos em gesso, utilizando funcionários da instituição como modelos, o que chama atenção para os diversos processos de tradução implicados na montagem.

Após algumas reuniões com os moradores, a Sala dos Pacientes foi inaugurada em agosto de 2019, em grande parte, em função da habilidade da administração

da colônia para coordenar a equipe de montagem, da enorme dedicação dos funcionários e ao trabalho voluntário de um artista que se dispôs a transformar as ideias curatoriais que nasceram nas reuniões na materialização prática da sala.

A intervenção do artista foi providencial e determinante na existência da sala. Sem o seu trabalho voluntário, todo o projeto corria o risco de não se materializar, pois faltava à equipe original alguém capaz de executar as sugestões dos moradores. Contudo, a entrada de um novo ator, aliada ao tempo acelerado da instituição, que tinha o desejo de promover a inauguração no "aniversário" de 91 anos da colônia, suscitou na equipe do projeto de extensão um sentimento de descontrole e captura da proposta de uma sala dos pacientes. É claro que, no momento da montagem prática da sala, isto é, na pintura, na decisão sobre a iluminação e sobre alguns materiais utilizados, também operava uma espécie de "cismogênese simétrica" (Bateson, 2006, p. 220), pois quanto mais sentíamos que o processo havia sido capturado, mais deixávamos que ele assim continuasse. Vale ressaltar que, a equipe tinha obrigações outras na universidade e não conseguiria executar o processo em 6 meses, quando o que havia sido previsto era o prazo de um ano. Havia, pois, certo descompasso entre as expectativas da equipe e o tempo da instituição, e elas giravam, fundamentalmente, em relação ao tempo.

Quanto aos moradores da colônia, no momento da inauguração da " Sala dos pacientes" – que, não por acaso, coincidia com o 91º aniversário de fundação da instituição – os mesmos não estavam presentes. A administração providenciara um dia de visitação antes da exibição para o grande público, na tentativa de agir providencialmente em razão das dificuldades de locomoção que muitos deles, cadeirantes, teriam para acessar a sala. Essa decisão de realizar uma inauguração um dia antes para os moradores foi pensada com a melhor das intenções e cuidado, pois estimava-se que, como eram os próprios ex-pacientes que apareciam nas fotografias e eram eles os autores do poema e da obra de arte que fora pintada na parede, o ideal seria que tivessem mais tempo para apreciar o lugar, ler os textos e rever com calma as imagens da vida da colônia em tamanho ampliado. A administração previu que o contato mais próximo com os itens na sala seria muito difícil no dia da inauguração, quando o espaço estaria muito cheio de visitantes de fora. Deve-se ainda observar que, no dia de abertura para a visitação dos próprios moradores, também foram convidados todos os funcionários da colônia e a apresentação que se fez do novo espaço foi igualmente cercada de cerimônia e cuidado.

No dia oficial da inauguração aberta ao público, os moradores foram à missa de comemoração, assistiram a um documentário e participaram de um lanche coletivo, mas estavam quase completamente ausentes no momento em que a sala foi oficialmente aberta. Como dito, ainda que a decisão de abrir a sala para a visitação coletiva um dia antes tenha tido o objetivo de permitir que os moradores acessassem o local de maneira mais confortável, deve-se ressaltar que, do ponto de vista simbólico, a sua ausência encenava uma situação embaraçosa, pois indicava para o público de fora o potencial malogro de uma iniciativa colaborativa. E mais, a ausência justamente naquele momento, marcado pelo encontro com as autoridades, poderia sugerir uma leitura que percebesse na falta uma reprodução

do *modus operandi* da colônia deste a fundação, qual seja: os pacientes eram os "objetos do cuidado", e a sua voz seria ouvida apenas por intermediários.

À parte disso, a não ser por um dos líderes locais do MORHAN, que não participou das decisões sobre a exposição e que apareceu no dia da inauguração para fazer uma exposição não planejada sobre os filhos de pais internados compulsoriamente pelo Estado em razão da doença, posteriormente, certos moradores aparentavam ter certo desinteresse em relação à sala. Digo isso porque, depois, em minhas visitas posteriores à colônia por conta da montagem do curso de guias para o memorial, mais de uma vez escutei: "Ainda não fui lá" ou "Qualquer hora vou lá", o que contrastava com o clima de participação que marcou as reuniões de preparação (Almeida, 2020).

Posso estar completamente enganado, mas a "Sala dos pacientes" aparentemente era mais importante para a equipe que trabalhou em sua idealização, do que propriamente para aqueles senhores e senhoras idosos que, por quase uma vida, viveram ali. Para a administração, a construção da sala representava a oportunidade de inaugurar um novo espaço e expandir o memorial inaugurado no ano anterior, aumentando assim o potencial educativo do espaço.

Para mim, a realização das reuniões que resultaram na sala foi uma ocasião de aprendizado, na medida em que os moradores também utilizaram aquelas sessões para falar da vida pregressa na colônia. As fotos passadas em *slide* funcionavam do mesmo modo que os objetos Tlingit que Clifford descreve como "*aides-mémoire*" (1997, p. 189), o que tornava o encontro uma ocasião de pesquisa para mim. Mas o posterior desinteresse dos moradores em relação ao resultado disparou a minha suspeita de que talvez Boast (2011) esteja parcialmente correto em seus apontamentos sobre o caráter "neocolonialista" das colaborações contemporâneas, considerando que os saldos dessas são muito diferentes para os atores envolvidos.

Possivelmente, a apatia e o desinteresse podem ter que ver com as complexidades associadas ao processo de colaboração entre a Universidade, a Colônia e os moradores, alguns deles já expostos aqui. De minha parte, não tenho condições de apresentar em definitivo as razões do que suponho ser a apatia e, obviamente, tenho sérias dúvidas se qualquer um dos parceiros na instalação da sala (moradores) assumiria que o resultado do projeto tem pouca importância. De tal modo que a minha tese sobre o desinteresse se sustenta sobre elementos indiciais, entre os quais, a baixa participação de moradores no curso para guias da colônia. Deve-se ainda ponderar que todos os antigos internos são hoje pessoas idosas, muitas das quais necessitam de apoio para a locomoção. Considerando que para chegar ao memorial exige-se certo deslocamento, as respostas que diziam " qualquer hora vou lá", poderiam indicar que "se iria assim que tivesse condições". Entre as pessoas com quem conversei, apenas um senhor se negou definitivamente a visitar as instalações. Alegou que aquilo que passou por conta da hanseníase era extremamente triste, logo, ele não desejava rememorar os anos de paciente.

Essas ponderações qualificam a ideia de "desinteresse", mas entendo que o conceito continua sendo central para este texto. A ideia revela as complexidades na curadoria compartilhada e chama atenção para o fato de que as relações entre

curadores, artistas e "comunidade" estão longe de serem redutíveis à imagem da "cooperação harmônica". Eis um caso que, embora absolutamente diferente, é ilustrativo das relações entre curadores, artistas e comunidade. Esther Gertz, uma das autoras do *Monumento Contra o Fascismo* instalado em Hamburgo em 1987 – o qual já descrevi em linhas anteriores – sugeriu em uma palestra sobre a instalação da obra que os moradores da cidade, antes de começarem a interagir com o monumento, não estavam exatamente satisfeitos com a proposta: "As pessoas de Hamburgo não gostaram do trabalho quando ele foi construído. Elas queriam um monumento como outro qualquer. Elas diziam: 'não temos nenhum fascismo. Por que construir aqui?' "[47]. Aparentemente, entre outras coisas, estava em jogo a relação entre memória e esquecimento.

47 Palestra apresentada na AA School of Architecture. Disponível em: https://www.youtube.com/ watch?v=YAZYnHeJGpI

4 Considerações finais: "O mal do museu", memória e esquecimento

Em um breve ensaio do livro *L'Amitié*, Maurice Blanchot se debruça sobre a natureza dos museus. Trata-se *"Le mal du musée"*, texto no qual o autor relaciona o tema da aura da obra de arte, da reprodutibilidade e do efeito da conjugação de muitos trabalhos originais em um mesmo espaço: o museu de arte. O mal do museu, nos termos de Blanchot, seria análogo ao "mal da montanha", de tal forma que enquanto este resulta do excesso de altura, aquele é um produto de um exagero de "auras" incorporadas nos trabalhos artísticos e alocadas "neste lugar sem localização, neste mundo fora do mundo, estranhamento confinado, privado de ar, luz e vida"[48] (Blanchot, 1997, p. 47). O mal do museu, observa Blanchot, tem que ver com o fato da presença da obra "nos transformar em espectadores que estão muito impressionados, então um pouco desconfortáveis e, logo, entediados" (*Ibid.*, p. 45). O mal do museu de arte resulta da combinação excessiva de "auras", para usar uma linguagem que Blanchot compartilha com Benjamin e ainda, dos trabalhos de "abstração"[49] e descontextualização (*Ibid.*, p. 47) implicados no transladar das obras para um outro espaço. Com as devidas diferenças, estimo que possa haver algo de análogo em relação ao efeito da sala dos pacientes sobre as pessoas a respeito das quais ela pretensamente fala.

48 Trecho original: "this place without location, and this world outside the world, strangely confined, deprived of air, light, and life" (Blanchot, 1997, p. 47, tradução minha).

49 No original: "abstraction" (*Ibid.*, p. 47, tradução minha).

O "mal" está no fato da exposição objetificar, reduzir e traduzir lembranças e experiências com as quais se têm relações muito complexas e para as quais são possíveis modos de expressão muito variados, em um mundo à parte, fechado e capturado em sua construção por muitos outros.

Tal forma de exercer a lembrança e de expor a vida na colônia, ainda que realizada com um aceno para a colaboração, contrasta fortemente com os modos de lidar com a doença e com os sofrimentos que dela advêm e que combinam: 1. elementos de uma fala ritualizada e modulada para um público de fora. Tal fala toma a forma de um *script* e é dirigida, igualmente, aos pesquisadores e às excursões de visitantes; 2. aspectos de uma evitação em falar da hanseníase ou a subsunção de sua importância a outros problemas ou moléstias que acometem os moradores atualmente; 3. ou as modalidades daquilo que Cláudia Fonseca tão bem classifi-

cou, a partir da obra de Gabriel Gatti, como “paródias sérias” (Fonseca, 2019). O conceito, derivado do pensador argentino, faz menção a “um ‘acatamento distanciado’ dos eventos trágicos que marcaram as suas vidas. Diante da experiência já distante da catástrofe, demonstram um questionamento sutil, certa desobediência respeitosa em relação às versões endurecidas do passado” (Fonseca, 2019, p. 145).

Quero acrescentar a este quadro a apatia em relação à sala como um outro modo de produzir esquecimento, elemento que é constitutivo das socialidades não só daqueles que passaram pelo trauma da internação (Almeida, 2020), como dos que sobreviveram a eventos traumáticos de modo geral.

Recebido: 03/06/2020
Aprovado: 28/07/2020

Referências

ABU-LUGHOD, Lila. A escrita contra a cultura. *Equatorial - Revista do Programa de Pós--Graduação em Antropologia Social*, v. 5, n. 8, p. 193-226, 2018.

ALMEIDA, Rafael Antunes. Na varanda, o silêncio: hanseníase, esquecimento e esgotamento narrativo na Colônia de Antônio Diogo. *Revista de Antropologia (USP)*, v. 63, n. 1, p. 35-58, 2020.

ANDERMANN, Jeans; SIMINE, Silke Arnold. Memory, Community and the New Museum. (Introduction). *Theory, Culture & Society*, v.29, n.1: 3-13. 2012.

BATESON, Gregory. *Naven*: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné. São Paulo: Edusp, 2006.

BATTAGLIA, Debbora. The body in the gift: memory and forgetting in Sabarl mortuary exchange. *American Ethnologist*, v. 19, n. 1, p. 3-18, 1992.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas*. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNETT, Tony. Speaking to the eyes: museums, legibility and social order. In: MACDONALD, Sharon (Ed.). *The politics of display*: museums, science, culture. New York: Routledge, p. 22-30, 1998.

BENNETT, Tony. *The birth of the museum*: history, theory, politics. New York: Routledge, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *Friendship*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

BOAST, Robi. Neocolonial Collaboration: museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology*, v. 34, n. 1, p. 56-70, 2011.

CLIFFORD, James. Museum as contact zones. In: CLIFFORD, James. *Routes*: travel and translation in the late twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

CLIFFORD, James. Objects and selves: and afterword. In: STOCKING, George (Ed.). *Objects and others*: essays on museums and material culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 236-246.

COHEN, Paul; COHEN, Brenda. The Leprosy Museum at. St. George's Hospital in Bergen. *Journal of College Science Teaching*, v. 28, n. 1, p. 70-71, 1998.

DAVISON, Patricia. Museums and the reshaping of memory. In: NUTTALL, Sarah; COETZEE, Carli (Eds.). *Negotiating the past*: the making of memory in South Africa. Cidade do Cabo: Oxford University Press, 1998. p. 143-160.

DUARTE, Alice. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013.

DUNCAN, Carol. *Civilizing rules*: inside public art museums. New York: Routledge, 1995.

FABIAN, Johannes. On recognizing things: the "Ethnic Artefact" and the "Ethnographic object". *L'Homme – Revue Française de Anthropologie*, v. 170, p. 47-60, 2004.

FELDMAN, Jeffrey. One tragedy in reference to another: September 11 and the Obligations of Museum Commemoration – Yahrzeit: September 11 observed; A shared Experience: 04.19.1995-09.11101; A day of reflection and Remembrance. *American Anthropologist*, New Series, v. 105, n. 4, p. 839-843, 2003.

FIENUP-RIORDAN, Ann. Yup'ik elders in museums: fieldwork turned on its head. In:

PEERS, Laura; BROWN, Alison K. (Eds.). *Museums and source communities*: a Routledge reader. London: Routledge, 2003. p. 28-41.

FONSECA, Cláudia. Sofrimento situado: memória, dor e ironia. In: RIFIOTIS, Theophilos; SEGATA, Jean (Eds.). *Políticas etnográficas no campo da moral*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019. p. 145-168.

FONSECA, Cláudia; MARICATO, Gláucia. Criando comunidade: emoção, reconhecimento e depoimentos de sofrimento. *Intersecções – Revista de Estudos Interdisciplinares*, v. 15, n. 2, 2013. p. 252-274.

GONZÁLEZ, Ana Maria Sosa. El museo de la memoria en Uruguay: algunas reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización de memorias traumáticas. *Clepsidra – Revista Interdisciplinar Estudos sobre Memória*, v. 2, p. 80-101, 2014.

GUALTIERI, Regina. *Evolucionismo no Brasil*: ciência e educação nos museus (1870-1915). São Paulo: Livraria da Física, 2009.

HARRIS, Cecily. German memory of the Holocaust: the emergence of Counter-Memorials. *Penn History Review*, v. 17, n. 2, p. 34-59, 2010.

INSTITUTO LAURO DE SOUZA LIMA – ILSL. Disponível em: http://www.ilsl.br/perfil.htm. Acesso em: 27 out. 2020.

L'ESTOILE, Benoît. A experiência do museu é a de se deslocar: entrevista com Benoît L'Estoile (Eduardo Dimitrov; Ilana Seltzer Goldstein; Mariana Françozo). *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, p. 1-14, 2011.

LECHTRECK, Roy. National Hansen's Disease Museum, Carville, LA70721 (Descrição de museu/exposição). *Journal of American History*, v. 92, n. 3, p. 927-929, 2005.

LIMA, Zilda Maria Farias. *Uma enfermidade à flor da pele*: a lepra em Fortaleza (1920-1937). Fortaleza: Secult; Museu do Ceará, 2009.

LOPES, Rhuan C. S. *Tempos, espaços e cultura material na vila do Santo Antônio do Prata, Pará*: arqueologia em uma instituição total amazônica. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

NEVES, Kátia R. Felipini. *A potencialidade dos lugares da memória sob uma perspectiva museológica processual*: um estudo de caso – O memorial da resistência de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2011.

PEERS, Laura; BROWN, Alison K. *Museums and Source Communities*: a Routledge reader. London: Routledge, 2003.

RIO GRANDE DO SUL. Museu de História da Medicina do Rio Grande do Sul. Aberta a exposição fotográfica "Da Lepra à Hanseníase". Disponível em: https://estado.rs.gov.br/aberta-a-exposicao-fotografic-a-da-lepra-a-hanseniase. Acesso em: 27 out. 2020.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. "Museologia colaborativa": diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos*, ano 25, n. 53, p. 17-46, 2019.

SCHOOL OF ADVANCED RESEARCH – SAR. *Guidelines for collaboration*. Disponível em: https://guidelinesforcollaboration.info/ guidelines-for-communities/. Acesso em: 27 out. 2020.

SCOTT, Mary K. Engaging with pasts in the present: Curators, Communities and Exhibition Practice. *Museum Anthropology*, v. 35, n. 1, p. 1-9, 2012.

SHALEV-GERZ, Esther. *The perpetual movement of memory*. Disponível em: https://

www.youtube.com/watch?v= YAZYnHeJGpI. Acesso em: 27 out. 2020.

SILVEIRA, Ramiro Queiroz. *Projetos, faccionalismo e curadoria xamânica*: museu feito por Ticunas. Dissertação ([Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SIMINE, Silke Arnold-de. Memory Museum and Museum Text: intermediality in Daniel Libeskind's Jewish Museum and W. G. Sebalds's Austerlitz. *Theory, Culture and Society*, v. 29, n. 1, p. 14-35, 2012.

STOCKING, George. Essays on museums and material culture. In: STOCKING, George (Ed.). *Objects and Others*: Essays on Museums and Material Culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 3-14.

SULEIMAN, Susan. *Crises of memory and the Second World War*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

THE NATIONAL HANSEN'S DISEASE MUSEUM. Disponível em: https://www.hansen-dis.jp/english. Acesso em: 27 out. 2020.

VIOLI, Patrizia. Trauma sites museums and the politics of memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. *Theory, Culture & Society*, v. 29, n. 1, p. 36-75, 2012.

WIILLIANS, Paul. *Memorial museums*: the global rush to commemorate atrocities. Oxford; New York: Berg, 2007.

WITCOMB, Andrea. *Re-imagining the museum*: beyond the mausoleum. New York: Routledge, 2003.